

科 研 研 究

I

研究起点としての個人蔵「金剛界曼荼羅」(断片)に関して

本稿は、研究課題『古典絵画における岩絵具粒子分布の検討とその芸術表現への応用』の研究起点となった金剛界曼荼羅(断片・室町時代個人蔵)に関する美術史的立場からの報告である。

美術の歴史を紐解くと、洋の東西を問わず、宗教と密接な関係にあったことが知られる。宗教とは、言うならば神や仏という人間の理解を超えた他者を、教義や儀礼等を介して理解可能な存在と認識する信念体系に他ならない。実体のない神仏を知覚して信仰に導く上に、不可視の宗教世界の“見える化”は必然ともいえる営みであった。かたちや色を通してイメージの表出を図る美術は、まさにその営みを根幹から支える働きをなしてきた。偶像の有無、また「美術」という言葉の有無に関わらず、美術は宗教と分かち難く結ばれてきた。その象徴とも言うべきものが曼荼羅である。曼荼羅とは、仏教の中でも「密教」と呼ぶ、インドにルーツを持ち中国で体系化された教えを図示したものである。空海が中国で密教を学んだ師の恵果阿闍梨は「真言秘蔵、経疏隱密、不段図画、不能相伝」(真言密教の教えは経文等の言葉や文字で表すことは困難であり、図画のかたちを借りなくては伝えることができない)と述べ、密教における視覚イメージとしての図画つまり美術の機能の重要性を説いている。

本研究課題において研究起点となったのは、現状、独立した2点の曼荼羅図である。2点は共に、いわゆる両界曼荼羅のうちの九会曼荼羅とも呼ばれる金剛界曼荼羅の断片で、画像上「微細会」および「降三世三昧耶会」(制作当初は「三昧耶会」)に当たる。いずれも大きさや様式・技法が共通し、もとは中世・室町時代の作と推定される同一の金剛界曼荼羅から切り取られたものと推測される。

本稿では、この個人蔵「金剛界曼荼羅」(断片)の紹介に当たり、「密教の歴史」「曼荼羅の世界」「作品解説」の順で、宗教との関係においてもとりわけ美術としての働きが期待された曼荼羅の意味や役割について概観しつつ、本研究課題における当曼荼羅図の意義について述べることにしたい。



個人蔵・金剛界曼荼羅「微細会」



同「降三世三昧耶会」
(もと「三昧耶会」)

I 「密教の歴史」

仏教誕生

今から 2,500 年ほど昔、インドの大地では幾つかの部族国家に分立しながら、司祭者バラモン
の奉ずる神々を心の頼りに、人々は日々の暮らしを送っていた。インド北方の釈迦族の王子ゴー
ダマ・シッダールタは、何不自由ない身ながら、いかにして人は生老病死等の苦しみから脱却で
きるかという人生哲学的な問い掛けを発し、神にすがることなく自ら出家、修行を経てついにそ
の解を見出した。人々は覚者＝仏陀となった彼を釈迦族の聖者とあがめ、その教えを乞うよう
になった。部族名にちなんで釈迦と呼ばれる仏陀の教え、仏教の誕生である。

大乘仏教から密教

仏教の歴史は、釈迦の人生をなぞる出家者中心の教団活動の時代から、紀元前後には、在家信
者の間で他者の救済を実践することによって脱却すなわち解脱（悟り）に至るとする大乘仏教が
興る。それは仏教が一般民衆にも浸透する大きな機縁となったが、必然的に、もともと釈迦が距
離を置いていたインド土着のバラモン教やヒンドゥー教をはじめとする民間信仰の影響を次第に
受けることとなった。その結果、いわば現世での願望をかなえること（現世利益）を希求するイ
ンドの民間信仰と大乘仏教との混淆により新たな教義を確立し成立したのが、密教である。

密教の変遷

インド密教は、4 世紀頃に始まって周辺地域へと伝播していったが、本国インドでは 13 世紀
のイスラム教徒によるインド侵入により大乘仏教ともども途絶えてしまう。その間 1 千年にも
及ぶインド密教の変遷過程は、一般に前期（4 世紀頃～6 世紀）・中期（7 世紀～8 世紀後半）・後
期（それ以降）の 3 期に分けられるが、このうち日本には前期・中期にわたる密教が伝えられた
（ちなみにチベットへは後期密教が伝来した）。

空海と密教伝来

弘法大師空海（744～835）は、延暦二十三年（806）中国に渡って長安の青龍寺で中国密教の第
一人者恵果阿闍梨に学び、大同元年（808）帰国、真言宗の開祖となった。それより以前、奈良時
代にはインドの前期密教が伝来していたが、空海がもたらしたのは中期密教にあたる。前者は儀
礼・儀式・修法といった民間信仰における実践面での大乘仏教への導入という、いわば密教的な
大乘仏教の在り方にとどまっていたが、後者のそれは実践面のみならず理念的にも体系化が図ら
れたもの。現世利益よりも即身成仏を目的とする修行法や、大日如来を中心として不動明王など
の新たな仏を加えた密教世界観の登場は、既存の大乘仏教とは大きく隔たる教えとして、平安遷
都間もない当時、人々に期待をもって迎えられ、以後日本の仏教の中核を占めるようになった。

II 「曼荼羅の世界」

密教と曼荼羅

空海が伝えた密教の教えは、『金剛頂経』と『大日経』の2つの経典を根本テキストとする。もともと相互に影響関係も持たず、7世紀半ばから8世紀初めにかけて独自に成立したものだが、中国へはともに8世紀前半に伝わった。この2つの経典をもとにそれぞれ密教の教義と世界観を示すのが、「金剛界曼荼羅」と「胎蔵界曼荼羅」のいわゆる両界（両部）曼荼羅である。

空海は中国から膨大な密教経典と共に5幅の曼荼羅を持ち帰っているが、うち一對の両界曼荼羅は師の恵果が唐の宮廷画家李真らに描かせて空海に授けたものという。その原本はすでに失われてしまったが、その構成図像を受け継いだものは現図曼荼羅と呼ばれて後世多いに流布した。

曼荼羅とは

「曼荼（陀）羅」は、サンスクリット（梵）語「मण्डल」（maṇḍala・マンダラ）の漢字音表記で、一般に密教の説く世界像を象徴的に仏菩薩の集合図で図示したものを指す。元来、仏の居場所としての聖域を意味し、仏像を祀る御堂の「須弥壇」や家庭の「仏壇」などの「壇」は、マンダラの意識にあたる。

インドでは修法の度ごとに屋外の地を結界し、地表に「土壇」（マンダラ）を築いて儀式を行った（今日のチベット仏教における「砂マンダラ」はその名残をとどめる）。

我が国において両界曼荼羅は掛幅装に仕立てられ、東に胎蔵界、西に金剛界を両者向かい合うよう屋内に懸けて儀式を執り行う形式をとる。ちなみに、別個に成立した『金剛頂経』『大日経』に基づく金剛界と胎蔵界の2つの曼荼羅を不可分の関係にあるとして一對にして扱うようになったのは、それを空海に与えた恵果の創案によると推定されている。

金剛界曼荼羅と胎蔵界曼荼羅

世の中には右と左、知性と感性、男と女、天と地といったように、相対的に存在する原理がある。宇宙も本来、空間を意味する「宇」と時間を意味する「宙」から成り立っている言葉であるが、密教では、この宇宙のあらゆる事象が大日如来のあらわれであると説く。その大日如来の智慧を表しているのが金剛界曼荼羅、大日の慈悲の心を表しているのが胎蔵界曼荼羅とされる。

金剛界曼荼羅の場合、「金剛」とは何ものにも壊されない堅固な金剛石（ダイヤモンド）を指し、『金剛頂経』に説く大日如来の堅固不壊なる智慧を獲得するための教え（金剛界法）が理解されるよう図示されたものである。その画面はほぼ真四角の方形の図形が上下左右で3段3列計9つの集合体で構成されており、方形の図形はそれぞれが独立した意味をもつ曼荼羅として「○○会」と呼ばれ、全体で「九会」になることから正しくは金剛界九会曼荼羅と呼ばれる。

胎蔵界曼荼羅は、真ん中の八葉（8枚の花弁）蓮華を象った中台八葉院の中央に法界定印を結ぶ大日如来が安座し、図はこの中台八葉院を中心とした十二大院で構成され、全部で444体の仏像が描かれている。そこには母胎を意味する「胎蔵」の言葉に象徴されるように、大日如来は人間の心に秘める菩提心を育み悟りに導くとともに、あらゆる存在が大日如来の慈悲の心から生み出されるとする経説が図示されている。



金剛界九会曼荼羅

本研究の起点となったのは、金剛界九会曼荼羅のうちの下段に属する「微細会」および「降三世三昧耶会」（後述するように、制作当初は「三昧耶会」）の2つの曼荼羅図にあたっており、ゆえに金剛界曼荼羅について少し説明を加えたい。

金剛界曼荼羅は、中央の八葉蓮華をシンボルとする胎藏界曼荼羅に比べると、画面構成において方形と円形の図形が一定の規則性をもって配列されていることに大きな特徴がある。また、金剛界の大日如来は智拳印を結ぶことに加え、仏像各尊が円すなわち月輪と呼ばれる円相内に収められている点も、金剛界曼荼羅特有の表現となっている。

月輪は白く彩られて満月をあらわし、金剛界曼荼羅が各尊をこの月輪中に配しているのは、悟りを求める菩提心を心中の満月に見立て、九会にわたって月輪中の諸尊と重ね合わせる「観想」（観じ念じる）修行により、大日如来と一体化し「即身成仏」を果たすという、密教の究極の教えを示している。

ここで九会の図形をパターンとして見ると、「理趣会」を除き、中心部は内院（内側の方形）とそのフレームに内接するほどの円（大円）の組み合わせからなり、さらに「四印会」を除いては、みな内院、外院（内院の外側の方形枠）、最外院の3院構成になる。このうち、中・下段の6曼荼羅では大円を9つに分割し、十字形に5つの中円、さらに四隅に小円を配した形をとる。この中円と小円、さらに外院、最外院に仏像等を配置するパターンは、九会曼荼羅の中央に位し、『金剛頂経』の基本原則を表すという「成身会」の構成に依拠している。

すなわち5つの中円には、それぞれの中心に大日・阿閼・宝生・阿弥陀・不空成就の金剛界五仏（五智如来）と、それらの四方に四波羅蜜菩薩・十六大菩薩の計25尊を収める。さらに小円に内四供養菩薩、外院に四摂菩薩および外四供養菩薩の諸尊を加えた37尊が金剛界の基本像となる。

ちなみに成身会においては、大円を囲むように地天・水天・火天・風天ら護法尊、外院に賢劫の千仏、最外院に外金剛部の二十天と、合せて1,061尊が描かれる。

以上の6曼荼羅を除く上段列の3曼荼羅は、中央「一印会」が大円相を負う金剛界大日、左「四印会」は円形、右「理趣会」は方形と図形を異にするが、各々の図形に関する詳細は紙幅の都合上省略する。

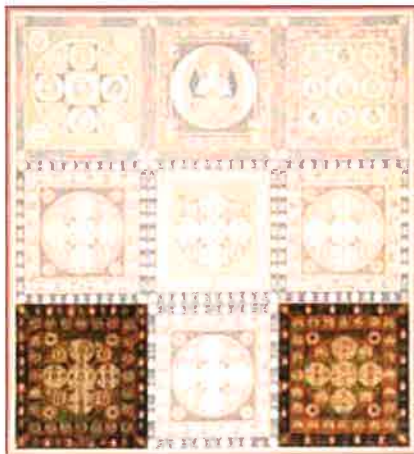
以上のような金剛界九会曼荼羅の在り方は、大日如来の金剛のごとき堅固な知恵を得るため、9つの曼荼羅を一つずつ順番に観想しながら大日如来との一体化をはかるべく構成されている。その場合、中央の成身会を起点にそこから下転して三昧耶会、さらに微細会、供養会へと右旋しながら最後に降三世三昧耶会にたどり着く流れを向下門といい、これはほとけの完璧な世界から衆生のもとへ下っていく流れを示している。また逆に降三世三昧耶会から上転して左旋し成身会に至る流れを向上門といい、これは衆生の世界からほとけのみもとへ上っていく道筋を示したものとされている。

III 「作品解説」

金剛界曼荼羅断片図「微細会」・「降三世三昧耶会」（もと「三昧耶会」）

絹本着色・切金額装 各々（現状）縦 39.8cm、横 36.0cm。

現状、金属製の額縁に額装されて、独立した状態にある曼荼羅断片図 2 点である。これらは図像上、金剛界九会曼荼羅のうちの「微細会」および「降三世三昧耶会」（当初は「三昧耶会」）にあたる。各々の法量はもちろん、使用されている画絹や賦彩の技法、作風上の様式的観点からも同一性が強く認められ、元々は一つの金剛界曼荼羅より切断されたものと判断される。



曼荼羅配置復元案図
（背景は東寺元禄本曼荼羅図を使用）



①大日如来
②阿弥陀如来
③不空成就如来
④阿閼如来
⑤宝生如来
（図は『東寺の曼荼羅図 みほとけの群像』より転載）

現状の寸法を 1 曼荼羅分の単位として九絵曼荼羅の復元を試みると、全体でおよそ縦 130cm、横 119cm という値になる。我が国の両界曼荼羅のうち、最古にして最大の大きさを誇る「高雄曼荼羅」（神護寺蔵・9 世紀前半）の金剛界曼荼羅（縦 409cm、横 386cm）の約 10 分の 3 の大きさで、これは別格としても、小ぶりの曼荼羅で知られる最古の彩色曼荼羅「伝真言院曼荼羅（西院曼荼羅）」（東寺蔵・9 世紀後半）の金剛界曼荼羅（縦 186.2cm、横 163.4cm）の約 3 分の 2 の大きさにかかり、両界曼荼羅としては小型の部類に入る。

「微細会」図について

微細会は、九会の曼荼羅のうち、下段 3 列の左端に配置されており、中央の成身会に対して図像的には内院の地天などの天部が蓮華文に置き換わり、賢劫千仏に代わってその代表的な十六尊を配することで計 73 尊が描かれる（尊数は「三昧耶会」「供養絵」「降三世会」「降三世三昧耶会」も同一）。

微細会で特徴的なのは、経説に「金剛杵に住す」とされるように、最外院の二十天を除いた諸尊がすべて金剛杵の中に描き込まれたかたちで、台座と頭光に三鈷杵の刃先があらわされる。金

剛杵とは元来、手に取って敵を打ち倒す武器であり、仏教ではその鋭利な刃先で煩惱を破碎する法具として扱われるが、密教では大日如来の「金剛智」の象徴ともされる。つまり手に取る金剛杵の中に金剛智を持つ諸尊が包含されることで、極微（微細）の宇宙にひそむ金剛智の在り方を示しているのである。

本図の場合も、儀軌に則り、大円 29 尊および外院 24 尊の計 53 尊には、頭光に当たる場所と蓮華座の部分に三鈷杵の刃先がそれぞれ表されている。なお、個々の尊像は押しなべて体部に比して大きめの頭部をもち、着衣も含めて肥瘦のある柔らかな描線で描き出される。とくに衣の輪郭線や衣文線を墨線で描き起すのに対して、肉色に賦彩された肉身部を褐色の輪郭線で描き起こすなど仏画ならではの伝統的な描法が認められるが、全体的に筆致は大まかで素朴な愛らしさを漂わせる表現といえる。また、例えば東方中円の金剛薩埵菩薩の着衣や、金剛王菩薩の印相などに図像の写し崩れと思しい伝統図像とは異なる点も見られ、それらは総じて本図の制作年に関わる事象と判断される。

「降三世三昧耶会」（もとは三昧耶会）図について

降三世三昧耶会は、微細会と同じ下段 3 列の右端に位置し、その左側で 3 列中央に配される「三昧耶会」と同じく、宝塔や金剛杵、宝珠など仏像の持物でもある法具や法器を諸尊の象徴的代替物として描くものである。降三世三昧耶会の真上に位置する降三世会は、貪（むさぼり）・瞋（いかり）・痴（無智）の三世を降す明王の徳、すなわち愚昧にして教化し難い衆生さえも帰依させ救済しようという、大日如来の魔障降伏の身業を表すものとされ、図像的には内院の 5 つの中円の諸尊が大日如来を除いて両手を胸前で交差させる忿怒拳の姿をとり、東方（下方）中円の金剛薩埵菩薩が変化身である降三世明王の姿で表されるなどの特徴をもつ。

降三世三昧耶会と三昧耶会とは、図形としての三昧耶形はほとんど同じで、それらが金銅製の法具類の形をとる場合、概ね金色で表される。なお、両者の三昧耶形においては、図樣的には金剛杵などの刃先の鋭さに違いがあるとされ、また図像的にも例えば中央中円の法波羅蜜菩薩、東方（下方）中円の金剛薩埵菩薩などの三昧耶形や最外院四隅の金剛杵文などに違いがあることで区別される。

本図では、伝統的な表現法を踏襲して、一部を除いて大円中の各尊の三昧耶形が金色（金泥）で表されているが、そのほとんどは墨による輪郭線が省略され、剥落も加わってすべての三昧耶形を確認できる状態にはない。そうした中で、現状の三昧耶形を子細に見ると、三昧耶会との違いが明白な東方中円の金剛薩埵菩薩の場合も含め、金色の三昧耶形は降三世三昧耶会のものであることが確認できる。しかしながら、中央中円の法波羅蜜菩薩では、金泥で描かれた法輪（降三世三昧耶会の三昧耶形）の下に、朱彩による三弁宝珠（三昧耶会の三昧耶形）が確認でき、また最外院の四隅の金剛杵文が降三世三昧耶会の三鈷杵の刃先の表現ではなく、三昧耶会の三鈷杵形の全身像となっている。このことは、当初「三昧耶会」として作成された本図が、後に「降三世三昧耶会」に改変されたことを示している。ただ、本曼荼羅図は 2 点とも裏打ちの状況などから数次の修復を経ていることは類推できるが、この改変が何時いかなる状況でなされたか、残念ながら不明とせざるをえない。

まとめ

本曼荼羅図に関しては、残念ながら制作時期を含む制作背景や伝来に関する資料の類を一切伴っておらず、これらを詳らかにすることは甚だ困難な状況にある。ここでは本報告のまとめとして、本図の様式・技法等の特徴を述べ、そこから推定される作品の年代観を示し、美術史上の位置付け、および本研究課題上の意義について述べたい。

この2点の曼荼羅図は、儀軌に則りながら、小ぶりの画面に緻密な筆遣いで細部まで図像を、緑青、群青、朱、鉛丹等を交えて彩り豊かに描き込むとともに、截金および金泥を多用した美しい作りの曼荼羅である。一見して近世以前、中世にまで遡る古様さを漂わせており、とくに「微細会」に比べて「降三世三昧耶会」では、内院の大円周囲に地紋として施された截金による菱花文様もよく残り、当初の厳飾の程を偲ばせている。このように曼荼羅図の背景に截金装飾が占めるようになったのは鎌倉時代以降とみられているが、「降三世三昧耶会」に認められる截金装飾では鎌倉時代のものに比べて界線に施された截金がやや太く、また「微細会」に伺える肥瘦のある柔らかな描線は、鎌倉時代的な端正さに比べ、素朴でやや粗さも目立つ筆致といえる。それらは仏画専門の絵仏師と絵師との境界が希薄になった室町時代特有の現象といえるもので、オレンジ系の鉛丹を用いた色遣いもこの時期の色調の一つとされるものである。

このことは、本曼荼羅の画絹に比較的やや絹目の粗い、いわゆる「足利絹」が用いられていることから裏付けられる。足利絹は、その名の通り室町時代の仏画に多く認められるもので、13世紀後半の元寇を境として中国との交易が途絶えた後にあらわれた画絹とされる。ただ足利絹と呼ばれるものも絹目の粗さは一様でないとされ、本曼荼羅は足利絹の中でも幾分目の詰んだ上質なものとみられる。

以上のことから、本曼荼羅図の制作時期に関しては、鎌倉時代まで遡らずとも、応永年間(1394~1427)以前、15世紀前半を降らない室町前期の作と推定される。また、本曼荼羅図には、裏打ちの状況や「三昧耶会」から「降三世三昧耶会」の改変などから数次に及ぶ修理の跡を伺うことができるが、現状を見る限りそれらは限定的な範囲にとどまり、その意味では保存状態も比較的良好で、文化財的にも高い価値を有する曼荼羅図の優品といえる。

日本美術史においては、一般に彫刻作品に比べ、紙や布という支持体の脆弱性もあって中世以前の絵画作品は近世以後に比べて保存率が低い。本曼荼羅図は、中世に遡るという希少性のみならず、古代以来の伝統技法を継承する仏画として、研究課題に応えうる資源的価値を具えた古典絵画と位置付けることができよう。

謝辞 本曼荼羅図の調査にあたり、有賀祥隆(東京芸術大学客員教授)、松田光(古美術鑑定家)両氏から貴重なご教示を得た。末筆ながら感謝の意を表します。



稲木 吉一 [研究分担者]
女子美術大学教授
(日本美術史)

- 参考文献 佐和隆研(編著)『御室版両部曼荼羅尊像集』法蔵館 1972 年
石田尚豊『曼荼羅のみかたパターン認識』岩波書店 1984 年
有賀祥隆『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂 1991 年
頼富本宏(監修)『東寺の曼荼羅 みほとけの群像』
東寺宝物館 1992年改訂版
内田啓一(監修)『密教の美術』東京美術 2008 年
松原智美『曼荼羅の世界とデザイン』グラフ社 2008 年 他



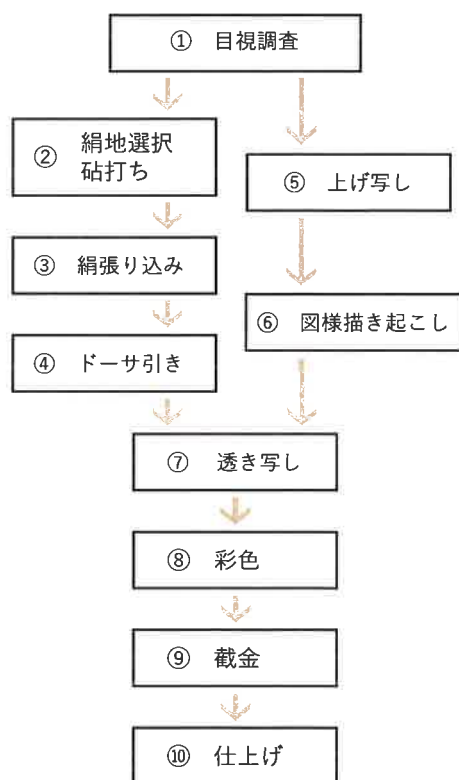
個人蔵・金剛界曼荼羅「微細会」



同「降三世三昧耶会」
(もと「三昧耶会」)

「金剛界曼荼羅」(微細会)の部分再現模写

研究対象作品である「金剛界曼荼羅」は宗教の対象として、煌びやか且つ荘厳さを偲ばせる遺品といえる。しかしながら、経年変化にともなう料絹の欠失、絵具の剥落や退色、截金の剥落等が多々認められる。そこで本模写研究においては、制作当初の図様や色彩を想定して描く再現模写を実施することとした。絵具の美しさが最大限に生かされ、截金文様の金の輝きとの調和も効果的に体现できるものと考えた。模写の工程は以下のとおりである。



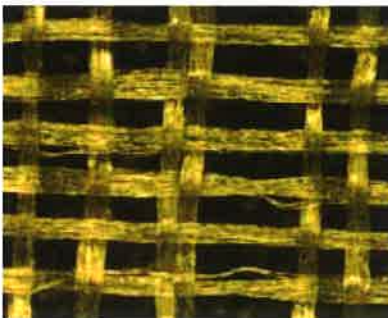
模写を行ったのは上記の部分である。
(参考図版1 参照)

① 目視調査

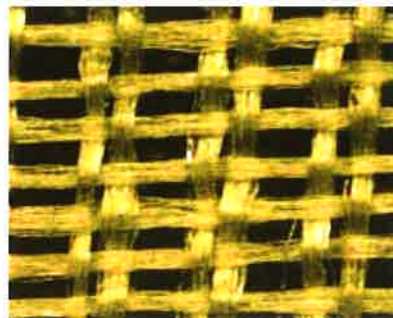
再現模写を行う上で重要なことは、まずは徹底的に原本を目視調査することである。再現する図様や表現が恣意的にならないよう、客観的に特徴を捉える必要がある。接写写真なども参考にしながら、制作者としての視点から調査を行った。

② 絹地選択・砧打ち

模写を行うにあたり、原本の織目の特徴や絹糸の太さなど、出来得る限り同質感の素材を選択することが望まれるため、まずは6種類ほど用意した絹地に砧打ちを施した。「砧打ち」とは堅木の棒に絹を巻き込み、平らな石の台（砧）の上で木槌で打つ作業である。これにより絹の表皮にあるセリシン層が取り除かれ、絹独特の光沢と柔軟性が引き出される。また繊維が平らになり、間が詰まることで描画しやすい状態となる。砧打ちを施した6種類の絹地の中から、より質感の近いものを選択し、模写制作の土台とすることとした。大きい絹地であれば十数時間ほどの作業となるが、今回は小判だったこともあり7時間ほど行った。



砧打ち前の絹の顕微鏡写真



砧打ち後の絹の顕微鏡写真

③ 絹張り込み

絹地は透ける性質から表面からばかりでなく、裏面からも彩色を施すことができるが、これを裏彩色とよぶ。絹地を木枠に張り込んで描くことで、その特性を生かした表現が可能となる。



描くものの縦横方向と、絹地の縦横方向をきちんと合わせ、絹目を揃えて張り込む。

④ ドーサ引き

ドーサとは礬水（ばんすい）ともいい、基底材のにじみ止めとして用いるものである。日本画・東洋画の接着剤である膠をお湯で薄め、明礬を加えて作製する。これを張り込んだ絹に塗布する。

⑤ 上げ写し（参考図版2 参照）

基底材の準備（②③④）と並行して上げ写し作業を行う。本図は折れや亀裂等が原因で欠失した料絹や、絵具の剥落があるため、線描が途切れている箇所が多い。また擦れによって截金文様もかなり失われている。再現模写を試みるに当たり、まずは現存するオリジナルの図様を正確に把握することが必要となる。また後世に加筆されたような箇所や、修復箇所についての見極めなどを行うことが不可欠である。そのために行うのが「上げ写し」である。ドーサ引きをした薄美濃紙を用意し、原寸大写真の上で巻き棒に巻き込んだその和紙を動かし、墨で線描や剥落の具合等を写し取っていく。オリジナルの図様を把握し、線描の特徴を捉えることで、失われた図様の描き起こしに客観性をもたらすことも可能となる。

⑥ 図様描き起こし（参考図版3 参照）

上げ写しで得られた図を元に、制作当初の図様を描き起こす作業を行う。途切れた線描を繋げ、欠失した部分、截金文様も再現する。再現にあたっては原本の綿密な調査・観察を第一に、次に類似する曼荼羅作品・同時代の仏画を多数参考にしながら進めた。この図が再現模写を行う際の下図となる。

⑦ 透き写し

絹地を張り込んだ木枠の下に、パネル張りした図様描き起こし図をはめ込み、絹の表面に線描を写し上げていく。



絹地に写し上げる作業であることから「絹上げ」ともよぶ。墨で丁寧に描いていく。

⑧ 彩色

本図は全体的に古色を帯びているとはいえ、制作当初に使用されたと推定できる絵具や金属材料も多かった。幸いなことに原本を隣に置いて模写作業ができたので、彩色の厚みや、絹目を通しての裏彩色の様子も常に観察しながら進めることが可能であった。限られた色数での表現ではあるものの、纏綯彩色（うんげんざいしき：色彩の明暗や濃淡の変化を、段階的に色の帯で塗り分けて表現する技法）や、ぼかしといった技法、墨線だけでなく墨と朱を混ぜた朱墨を使った表現、赤や白の色線で輪郭を表す部分など、様々な工夫・技巧が感じ取れる作品であることが分かった。顔料はそれぞれ膠で溶き、水で使いやすい濃度に薄めて使用した。大まかなところから彩色を始め、裏面・表面と色彩に厚みと深みをもたせ、また細部への描き込みも行っていた。

< 彩色の手順 >

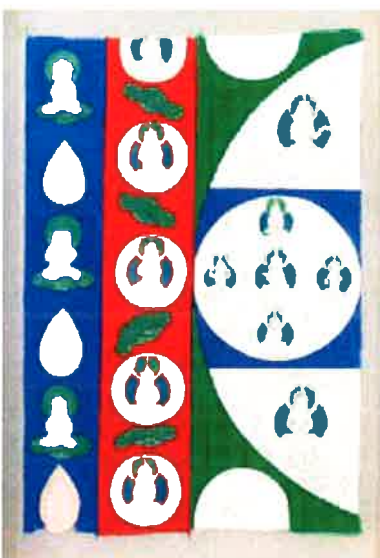
< 1 >



< 2 >



< 3 >



< 4 >



使用した絵具は以下のとおりである。

赤 色	＝	辰砂・黄口朱・赤口朱
橙 色	＝	鉛丹
緑 色	＝	緑青・白緑
青 色	＝	群青・白群
青緑色	＝	群緑（緑青と群青を足して作製）
紫 色	＝	紫土（弁柄と藍を足して作製）
白 色	＝	鉛白
黒 色	＝	墨
金 色	＝	金泥・金箔（四号箔）

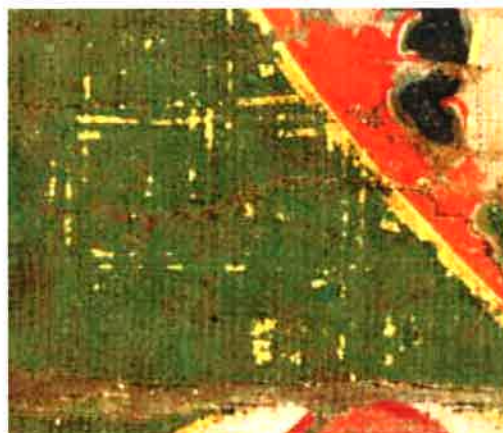


緑青と群青に関しては、顔料の調査で得た質量割合分布表を元に、粒子を配合して使用した。

⑨ 截金

截金（きりかね）とは細金（ほそがね）ともよばれ、金箔や銀箔を数枚炭火の上でかざしながら焼き合わせ、厚みを持たせた箔を竹刀で細く切り、画面上に直線や曲線の形になるよう貼っていったものである。細い線状のものばかりでなく、三角・四角・菱型の小片に切った切箔等と組み合わせて表す文様を截金文様とよぶ。平安時代を中心に優麗な表現が極まり、洗練された截金文様が施された仏画や仏像が数多く残る。

本図においては光背等の輪郭線にすべて金箔による截金が施されている。また三重格子文の直線的な截金文様の中に、四角の切箔が4つ並んだものが表現されていることが判明した。この文様はほとんどの部分が擦れてなくなりかけていたが、目視調査に加え、接写写真や顕微鏡写真を利用することにより文様を再現することが可能となった。



擦れてなくなりかけている文様であるが、わずかに残る部分を頼りに、図様の再現につなげていく。



箔盤（なめした鹿皮を張った盤）の上に焼き合わせた箔を置き、竹刀で細く線状に截っていく。



接着剤は膠水と布海苔を混ぜたものを使用する。右手と左手にそれぞれ筆を持ち、箔の端を持ち支える筆と、画面に箔を置きながら文様を描く筆とで截金を表現していく。

⑩ 仕上げ（参考図版4 参照）

制作当初の彩色と截金の調和を想像し、全体の印象を整えていく。彩色や截金によって消えてしまった線描は描き加え、細部への描き込みなど丁寧に行いながら仕上げていく。

結果、制作当初を偲ばせる煌びやか、且つ絵具の美しさが効果的に表現される画面に仕上げられた。また曼荼羅本来の、信仰の対象としての意味合いも感じられる再現模写になったと思われる。



岸野 香 [研究分担者]

女子美術大学教授
東京藝術大学大学院 保存修復技術日本画修了
日本美術院 招待
専門：日本画 / 文化財保存修復 / 古典絵画技法材料

藤井聡子 [研究協力]

女子美術大学非常勤講師
東京藝術大学大学院 保存修復博士課程修了
日本美術院 院友
専門：日本画 / 文化財保存修復 / 古典絵画模写

座間絢乃 [研究協力]

女子美術大学非常勤助手
女子美術大学 芸術学科日本画卒業
専門：日本画 / 古典絵画模写



参考図版1 原本部分



参考図版2 上げ写し



参考図版3 図様描き起こし



参考图版 4 再现模写

科 研



研 究